
Transformer l'essai wildien : lectures de « The Critic as Artist »

Gilbert Pham-Thanh



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/1850>
DOI : 10.4000/etudesirlandaises.1850
ISSN : 2259-8863

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010
Pagination : 147-159
ISSN : 0183-973X

Référence électronique

Gilbert Pham-Thanh, « Transformer l'essai wildien : lectures de « The Critic as Artist » », *Études irlandaises* [En ligne], 35-1 | 2010, mis en ligne le 30 septembre 2012, consulté le 14 novembre 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/1850> ; DOI : 10.4000/etudesirlandaises.1850

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.

© Presses universitaires de Rennes

Transformer l'essai wildien : lectures de « The Critic as Artist »

Gilbert Pham-Thanh

- 1 Le statut littéraire d'Oscar Wilde demeure problématique et de nombreux commentateurs lui refusent le titre de génie, faisant ainsi écho au propos auto-critique où il proclame n'avoir réservé que son talent à la composition de son œuvre, comme le rapporte André Gide dans une lettre du 30 janvier 1895 : « *I have put my genius into my life – I have put only my talent into my works*¹. » D'ailleurs, la notion de génie évoque une forme de concentration de la personnalité *a priori* peu réconciliable avec cet auteur qui s'illustre dans des genres aussi différents que le conte, le poème, le roman, l'article de magazine, la pièce mondaine ou la tragédie biblique, abordant en outre les sujets les plus hétérogènes. La liste en est quasi infinie, mais quelques exemples révèlent l'éclectisme de ses intérêts : critique littéraire, ameublement, état des prisons britanniques, peinture impressionniste, Réalisme, thématiques de l'amour et de la culpabilité, dandysme, situation en Irlande. Cette profusion au risque de l'éparpillement ne semble pas motivée par une exigence interne, mais pourrait trouver son origine dans une stratégie d'occupation de l'espace culturel.
- 2 Une seconde hypothèse place dans les essais le lieu stratégique où s'élaborent les axes, les inflexions et les régimes discursifs qui portent l'ensemble de l'œuvre. C'est en particulier l'étude de « The Critic as Artist »² qui permettra de faire travailler ces deux propositions. Originellement intitulé « The True Function and Value of Criticism », l'essai en deux parties de Wilde est d'abord publié sous forme d'articles pour le *Nineteenth Century* de juillet et septembre 1890, et prend sa forme définitive dans *Intentions*, recueil de textes paru en 1891. Surtout, il demeure l'essai le plus ambitieux et le plus riche pour comprendre l'art poétique wildien.
- 3 En effet, et de façon plus sensible encore, cet essai s'inscrit dans une tradition repérable, mais certaines des manipulations littéralement spectaculaires que l'esthète lui fait subir signent sa présence flamboyante. Wilde déclare en outre inhérentes à l'activité du critique les transformations théâtrales qu'il introduit : « *the method of the drama is his*³ »,

avant de dresser la liste des avantages escomptés : « *he can both reveal and conceal himself, and give form to every fancy and reality to every mood. [...] he can exhibit the object from each point of view*⁴. » De surcroît, il faudra déterminer les opérations que ce cadre formel organise sans pour autant négliger l'étude des régimes discursifs de l'essai.

- 4 Il est remarquable que dans « The Critic as Artist », Wilde travaille une forme canonique pour la moderniser tout autant que pour en explorer les variations les plus conformes à son tempérament. Bien sûr, l'allusion dès l'ouverture⁵ puis quelques lignes avant la fin de l'essai, à la figure tutélaire de Michel « *the gentle Sieur de Montaigne*⁶ » lui permet de s'installer dans une forme classique, tout en s'attachant à commenter un phénomène moderne. En substance, alors que s'impose le journalisme populaire, voire populiste, du *New Journalism*, et au moment où les revues se multiplient, Wilde place dans la personne du critique l'authentique figure du créateur et de l'artiste. Selon lui, cette paradoxale figure de l'émancipation ne dépend plus même de l'objet qui lui fait face : « *Criticism is itself an art. [...] Criticism is, in fact, both creative and independent*⁷. » Quant à la forme de l'essai, qualifiée par Wilde de dramatique par essence, elle accueille sans effort la personnalité théâtrale de l'auteur. À cette occasion, il se révèle conteur, alors que sa pensée se fait récit. Les tours littéraires les plus simples sont utilisés, telle la double répétition anaphorique du segment « *It was easy*⁸ », mais ils sont sous-tendus par un indéniable sens de la formule, ici au sujet des biographies : « *Cheap editions of great books may be delightful, but cheap editions of great men are absolutely detestable*⁹. » L'idée est mise en scène à l'attention du public. L'énonciateur principal y devient même causeur à la conscience labile et déterminée, emphatique « *I* » de première personne qui cherche à plaire autant qu'à convaincre, en introduisant un élément fictionnel pour exprimer l'idée selon laquelle l'art est une expérience à part entière :

I can fancy a man who had led a perfectly commonplace life, hearing by chance some curious piece of music, and suddenly discovering that his soul, without his being conscious of it, had passed through terrible experiences, and known fearful joys, or wild romantic loves, or great renunciations¹⁰.

- 5 Cette voix typique marque l'effort d'incarner le propos en évitant l'abstraction froide d'une parole impersonnelle. Elle contribue à faire entendre un sens qui s'efforce de s'imposer, par l'emploi mimétique du retour d'éléments, sorte de cadences hypnotiques :

Rhyme, that exquisite echo which in the Muse's hollow hill creates and answers its own voice ; rhyme, which in the hands of the real artist becomes not merely a material element of metrical beauty, but a spiritual element of thought and passion also, waking a new mood, it may be, or stirring a fresh train of ideas, or opening by mere sweetness and suggestion of sound some golden door at which the Imagination itself had knocked in vain ; rhyme, which can turn man's utterance to the speech of gods ; rhyme, the one chord we have added to the Greek lyre, became in Robert Browning's hands a grotesque, misshapen thing, which at times made him masquerade in poetry as a low comedian, and ride Pegasus too often with his tongue in his cheek¹¹.

- 6 Cette même voix s'autonomise, lorsqu'elle marque de son esprit souvent facétieux jusqu'aux propositions les plus générales, sur la littérature, par exemple : « *Anybody can write a three-volumed novel. It merely requires a complete ignorance of both life and literature*¹² ». Profondément influencé par la personnalité de l'énonciateur, ce mode de composition se renforce encore de l'évocation inaugurale d'un personnage assis au piano, qui invite à considérer essai et critique comme des activités interprétatives rapprochées de la création et de l'improvisation artistiques. D'ailleurs, le caractère spontané du discours met en scène le spectacle d'un énoncé pris au moment de son élaboration, alors que la pensée semble hésiter, se reprendre, et qu'elle s'essaie, justement, parfois au travers de systèmes de variations et d'approximations successives :

It is sometimes said of [reviewers] that they do not read all through the works they are called upon to criticize. They do not. Or at least they should not. If they did so, they would become confirmed misanthropes¹³...

- 7 L'irruption du sens est rendue par un système de ruptures qui confèrent au récit sa structure accidentée. Ainsi, l'énonciation est régie par les états d'âme de l'énonciateur, qui annonce régulièrement l'abandon du registre réflexif, dans le but d'engager une dynamique de la reprise, comme c'est le cas lorsque Gilbert déclare vouloir se taire : « *I am in no mood for talking tonight*¹⁴ », avant de reprendre au sujet de la musique son long exposé. En fait, l'essai suit les mouvements de la réflexion placée dans une situation d'urgence, où elle s'efforce d'articuler des séquences ouvertes de propositions, lorsqu'elle ne doit pas se contenter de les juxtaposer :

To give an accurate description of what has never occurred is not merely the proper occupation of the historian, but the inalienable privilege of any man of parts and culture. Still less do I desire to talk learnedly. Learned conversation is either the affectation of the ignorant or the profession of the mentally unemployed. And, as for what is called improving conversation, that is merely the foolish method by which the still more foolish philanthropist feebly tries to disarm the just rancor of the criminal classes. No: let me play to you some mad scarlet thing by Dvořák¹⁵.

- 8 Autant d'unités sémantiques qui s'enchaînent en accord avec le double principe du hasard et de la nécessité typique du régime dramatique, car le champ exploré demeure celui de la critique et de l'art. Le contexte de l'énonciation individualise l'exercice, personnalise le texte et soumet l'essai au régime de l'événement. Ainsi, c'est la suggestion que le propos critique de Gilbert est peu éthique qui conduit le jeune homme à prononcer le caractère immoral de tout art : « *all art is immoral*¹⁶ ». Ce coup de théâtre s'énonce dans le registre de l'affirmation péremptoire et renforce la proposition principale en qualifiant implicitement d'art l'assertion litigieuse : syllogisme tronqué où Gilbert déclare que son activité critique peut en droit déroger à l'ordre moral, puisqu'il fait œuvre dans le domaine de l'art, qui n'est en rien soumis au régime du bien ou du mal. En accord avec le mode compositionnel choisi, c'est moins à une démonstration *more geometrico* que le critique se livre, qu'à une flânerie dans le monde du sens, guidé par son raisonnement autant que par ses sentiments et ses sens : « *You will not ask me to give a survey of Greek art criticism from Plato to Plotinus. The night is too lovely for that*¹⁷. » Cette réflexion

déambulatrice, qui reconfigure l'opposition classique entre esprit et raison, se voit décrite lors de l'évocation inspirée de Lord Henry dans *The Picture of Dorian Gray* :

He played with the idea, and grew willful ; tossed it in the air and transformed it ; let it escape and recaptured it ; made it iridescent with fancy, and winged it with paradox [...]. He was brilliant, fantastic, irresponsible¹⁸.

- 9 L'essai mime l'itinéraire digressif et aventureux de la pensée, marque des rebonds, des rebondissements, qui lui insufflent en partie sa dynamique théâtrale mise en lumière par l'échange suivant :

GILBERT — It is well for his peace that the saint goes to his martyrdom.
He is spared the sight of the horror of his harvest.
ERNEST — Gilbert, you sound too harsh a note. Let us go back to the more gracious field of literature¹⁹.

- 10 Il n'est ainsi pas surprenant de trouver, dans ce contexte de l'exploration de la figure du critique, des réflexions eschatologiques : « *It is because Humanity has never known where it was going that it has been able to find its way*²⁰ », ou encore des jugements de valeur sur l'époque et les contemporains : « *We live in the age of the overworked, and the undereducated; the age in which people are so industrious that they become absolutely stupid*²¹. » « The Critic as Artist » séduit par sa propre capacité à se laisser séduire par les aléas du réel, du caprice, de l'anecdotique et des intuitions fulgurantes, retraçant selon ses modalités propres l'épopée de la pensée, cette voie unique où une voix singulière se révèle capable de produire du sens. En raison de sa mise en fiction, la réflexion wildienne s'identifie symboliquement à une activité péripatéticienne, rapprochement qui évoque Diderot et ses catins d'idées, mais aussi la figure de Socrate.
- 11 Reprenant la forme du dialogue socratique, Wilde redouble en effet la nature théâtrale de l'essai. Sous-titré « A Dialogue », « The Critic as Artist » rapporte les échanges entre deux personnages fictifs, permettant à la pensée de s'affronter à son autre au sein même du dispositif, afin de mettre en lumière le fonctionnement d'un esprit en contexte. L'essayiste scénarise sa propre tentative de convaincre le lecteur en s'appuyant sur la dynamique du modèle dialectique, qui opère de façon théâtrale dans les stichomythies :

ERNEST — If a man's work is easy to understand, an explanation is unnecessary...
GILBERT — And if his work is incomprehensible, an explanation is wicked.
ERNEST — I did not say that.
GILBERT — Ah! But you should have²².

- 12 En qualité d'homme de spectacle, Wilde n'invite pas n'importe qui dans son texte, afin de jouer le drame de la construction du critique artiste, et élabore avec soin le décor et les personnages. Esthètes cultivés, les deux amis évoluent dans les beaux quartiers puisque la scène s'ouvre dans une pièce dont les fenêtres donnent sur Piccadilly et son Parc et se referme sur un dernier rappel topologique : « *Piccadilly lies at our feet*²³. » Qui joue du piano, qui fume des cigarettes spécialement rapportées du Caire par quelque relation, qui révèle une sensibilité à fleur de peau où esthétique et éthique se mêlent²⁴ : « *After playing*

*Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed*²⁵. » Le tableau psychologique s'affine encore lorsque Gilbert fait spectaculairement preuve d'une suffisance distanciée : « *I have written a piece of prose that I have been modest enough to consider absolutely free from fault*²⁶. » Par contraste, Ernest se voit reprocher son manque d'authenticité, lorsqu'il plagie Whistler : « *I seem to have heard that observation before, Ernest*²⁷ » et s'avoue subjugué par son ami : « *Gilbert, you bewilder me*²⁸. » Cette technique relance la réflexion en s'appuyant sur une démarche contrapuntique typiquement dramatique. La dimension interpersonnelle se renforce du rappel récurrent dans le texte du nom du narrataire, tandis que le psychologisme contribue à la dramatisation de l'échange et situe la construction du sens dans la confrontation d'idées personnifiées. Dans cette perspective, le discours du jeune Ernest n'est pour Gilbert que la condition de possibilité de l'élaboration de ses idées, car il crée les occasions de l'énonciation principale par l'irruption de sa parole et des mises en demeure qu'elle véhicule :

ERNEST — But what is the difference between literature and journalism?

GILBERT — Oh! Journalism is unreadable, and literature is not read.

That is all²⁹.

- 13 Il se limite souvent à incarner la *doxa* ; ainsi, il fait écho au bon sens en exprimant sa difficulté à comprendre Gilbert, l'iconoclaste qui chante l'oisiveté dans un monde fondé sur la glorification du travail :

GILBERT — Contemplation. [...]

ERNEST — We exist, then, to do nothing?

GILBERT — It is to do nothing that the elect exist³⁰.

- 14 Cependant, le geste demeure dramatique et l'enjeu intersubjectif est souligné par la récurrence du connecteur disjonctif « *but* » ou de formulations antagonistes telle « *It is really not so, Ernest*³¹ ». Les ruptures se creusent de la prolifération des formes interrogatives chez un Ernest décontenancé par les prises de position singulières de son ami. Il exprime son incrédulité en reprenant les termes clés de Gilbert, dans des énoncés tronqués, où transparaît mimétiquement sa difficulté à organiser une pensée articulée :

GILBERT — All art is immoral.

ERNEST — All art³²?

- 15 Ou bien encore :

GILBERT — Contemplation is the gravest sin [...].

ERNEST — Contemplation³³?

- 16 La prolixité de Gilbert s'appuie sur une assurance érudite, face à laquelle doit souvent plier un Ernest contraint d'admettre son erreur : « *I was wrong*³⁴. » L'auteur ne se contente pas de donner la parole, mais dramatise ses certitudes par l'entremise d'une conversation polémique biaisée en faveur de Gilbert, son représentant. Wilde se plaît à mettre ce mécanisme en abyme, en évoquant de nouvelles possibilités que le dialogue offre au critique : « *he can invent an imaginary antagonist, and convert him when he chooses by some absurdly sophisticated argument*³⁵. » L'auto-dérision auctoriale est perceptible dans le choix de révéler ce mode opératoire par l'entremise de Ernest lui-même, ce qui démontre qu'il

serait réducteur de laisser au jeune homme la seule fonction de représenter les Philistins afin de permettre à Gilbert de briller par ses longues prises de parole qui submergent son ami et finissent par le convaincre. Ernest prend d'ailleurs parfois l'ascendant dans l'échange, ainsi ponctuellement relancé, par exemple en reprochant à son ami de s'emporter : « *Gilbert, you sound too harsh a note. Let us go back to the more gracious field of literature*³⁶. » De surcroît, les longues tirades qui sont ponctuellement octroyées à Ernest, en particulier à propos de l'art grec et de l'absence de critique dans la Grèce antique³⁷, rééquilibrent partiellement la distribution de la parole et surtout asseoient l'éthos de celui-ci, le temps de son intervention. Son régime énonciatif peut montrer de la détermination, voire à l'occasion se faire véhément, comme l'atteste cette répartie à la circularité lyrique : « *It is true. Yes: there is no use tossing your head in that petulant manner. It is quite true*³⁸. » Toutefois, la thèse est aussitôt balayée avec condescendance : « *Ernest, you are quite delightful, but your views are terribly unsound*³⁹. » Néanmoins, en raison de l'itinéraire accidenté qu'il emprunte, l'essai dialogué ouvre des voies d'accès au sens de façon complexe. Tout au long de la joute oratoire, le lecteur se laisse souvent convaincre par le dernier argument, car le flux du sens est trop rapide pour permettre une analyse fine de ses articulations. Au plus près du dialogue théâtral wildien, « The Critic as Artist » est avant tout mouvement, sensations et enthousiasme, même si dans l'échange d'arguments, c'est Gilbert qui vient terminer les séries et refonder la domination de son discours. En définitive, c'est tout de même une structure bipolaire qui tout à la fois oriente et déroute le déroulement de l'intuition discursive dans le cadre saccadé des règles conversationnelles et dialogiques. Le débat tisse un espace mental qualifiable de scène, et par ses rythmes, la discussion donne existence au texte et consistance à la geste wildienne, en fondant le théâtre de la pensée selon Wilde.

- 17 Le dispositif heuristique sous-tendu par un dispositif psychologique s'appuie sur un véritable dispositif scénographique, dans le cadre d'une structure en deux parties de longueur sensiblement égale, qui s'apparentent à de véritables actes. Les six didascalies, surtout localisées dans la première partie, théâtralisent l'essai et l'inscrivent dans une topographie marquée, comme avec l'indication liminaire que Gilbert est assis au piano, position que le personnage quitte bientôt. Cette structure scénique ne déporte pas le cadre générique de l'essai mais l'inscrit dans l'espace du salon, site courant de la représentation à la fin du XIX^e siècle. De surcroît, des repères purement dramatiques sont insérés dans les réparties et complètent le système didascalique, par exemple lorsque Gilbert demande une cigarette, puis remercie son ami : « *Where are the cigarettes? Thanks*⁴⁰ », ou bien encore quand Ernest se voit prié d'ouvrir la fenêtre et de tirer les rideaux : « *Draw back the curtains and open the windows wide*⁴¹. » Selon le même principe structurant, c'est par un retour à la réalité la plus prosaïque que le personnage trouve une conclusion naturelle à la première partie de l'essai, en prétextant qu'il est l'heure de dîner :

ERNEST — Ah! you admit it, then, that the critic may occasionally be allowed to see the object as in itself it really is.

GILBERT — I am not quite sure. Perhaps I may admit it after supper. There is a subtle influence in supper⁴².

- 18 L'aspect concessif des dernières répliques laisse penser que la partie n'est pas jouée et enclenche déjà le second moment de l'essai. La reprise s'ouvre après l'ellipse du repas annoncé en fin de première partie et Ernest déclare avoir apprécié les ortolans et le Chambertin évoqués à la fin du premier acte de leur conversation, assurant par là même

une sorte de transition. Si le registre demeure élevé, il retrouve les accents de l'oralité par l'adoption récurrente du ton informel de la conversation, qui suit globalement les inflexions de l'échange mondain et se ponctue de formes exclamatives de type : « *Oh!*⁴³ », « *Ah!*⁴⁴ » et autres « *My dear fellow!*⁴⁵ ». La prolifération des disjonctions telle « *but* », on l'a vu, et l'accumulation des oppositions binaires renforcent la construction dramatique où la pensée est mise sous tension, prise dans le chaos d'une histoire. Ces tactiques de présentation de l'idée organisent des plans d'exposition tout en modulant les intensités de l'irruption du sens par des manœuvres dilatoires qui fractionnent et reconfigurent le déploiement de l'argumentation.

- 19 Il n'est jusqu'à l'utilisation de la figure du paradoxe qui ne renforce la nature conversationnelle de l'essai. Elle intègre au niveau de l'écriture la confrontation d'un narrateur intempestif et de l'opinion publique, comme c'est superlativement le cas lorsque Gilbert évoque « les gens », à l'occasion d'une formulation doublement efficace et révélatrice : « *When people agree with me I always feel that I must be wrong*⁴⁶. » Le paradoxe wildien met surtout en valeur la personnalité singulière de Gilbert et permet à Wilde d'exhiber les mécanismes de son propre esprit brillant, tout autant que le fonctionnement de sa pensée en acte, et c'est peut-être là l'essence même de l'essai. En d'autres termes, la conclusion d'une séquence d'idées suscite moins l'intérêt que la rencontre d'une personne remarquable qui introduit au non-lieu de la création idéale. Le dispositif dichotomique déploie un espace binaire parcouru par une tension dramatique, et si l'essai n'est pas destiné à une scène londonienne, il ne manquera pas d'être représenté dans le théâtre intime de l'esprit du lecteur.
- 20 Ce régime dual s'explique en partie par les origines irlandaises de l'auteur, sur laquelle la critique récente ne manque pas d'insister⁴⁷. C'est pourquoi une évaluation plus fine non seulement des transformations qu'il fait subir à l'essai mais aussi du choix de s'approprier cette forme traditionnelle, nécessite la prise en compte de certains éléments de sa biographie. Afin d'entendre l'impact des transformations que Wilde fait subir à l'essai et des implications du choix de s'approprier cette forme traditionnelle, il faut insister sur certaines caractéristiques biographiques de l'auteur. Ce jeune Irlandais déraciné qui, à son arrivée à Oxford en 1874, lutte contre les idiotismes et autres idiosyncrasies hérités de son origine, s'efforce de s'imposer dans la société londonienne : « *Somehow or other, I'll be famous, and if not famous, I'll be notorious* », annonce-t-il à son camarade oxfordien Hunter Blair⁴⁸. Cette anticipation de la difficulté qui l'attend dans sa quête d'une place honorable au sein de la société anglaise se nourrit des déclarations de loyauté de ce Celte proclamé qui affirme à Robert Ross : « *I am not English. I am Irish which is quite another thing*⁴⁹ ». C'est donc un regard critique autant qu'artiste qu'il jette sur l'Angleterre, et la dimension revendicative du projet de « *The Critic as Artist* » est sensible dans l'appel à l'émancipation des colonies : « *There is more than one of her colonies that she might with advantage surrender*⁵⁰. » Il est alors possible de lire les contestations de l'ordre dominant en tant que métaphores du rejet de l'Empire. Cette prise de distance se double pourtant d'une attirance, et Wilde se trouve alors dans la position paradoxale du subalterne tentant de se faire reconnaître en se forgeant une voix audible pour les membres de l'*Establishment* londonien, où résonneraient encore les accents de sa personnalité propre. Il semble justement que la notion de critique artiste puisse saisir son projet dans sa complexité et décrive bien plus qu'une posture négociable dans le monde du divertissement et de la culture, en définissant une forme paradoxale d'hybridité.

- 21 Alors que le mode spectaculaire de l'essai contribue à la visibilité de Wilde, son mode discursif œuvre à l'intelligibilité du message. En marge de l'éthique et de la rationalité qualifiée de bourgeoises, à l'écart de l'ordre victorien, Wilde s'impose sur la scène esthético-culturelle londonienne par le recours à des idées fantasques revendiquées : « *Yes: I am a dreamer*⁵¹. » Ses énoncés fissurent les récits hégémoniques de l'*Empire speak* et se révèlent à l'occasion fantaisistes, voire parodiques, par exemple lorsqu'il condamne le journalisme au travers d'un rapprochement approximatif avec le darwinisme : « *[modern journalism] justifies its own existence by the great Darwinian principle of the survival of the vulgarest*⁵². » Dans un essai transformé à l'occasion en théâtre d'affrontement entre deux cultures, sa réflexion convainc en créant des effets de sens qui équivalent à un déni de l'ordre langagier dominant. Ce nouvel idiome permet de réécrire l'histoire de la rencontre des deux communautés, irlandaise et britannique, en accord avec la mission qui incombe à chacun : « *The one duty we owe to history is to rewrite it*⁵³. » De manière significative, l'essayiste manipule l'utilisation du pronom « *we* », dans des formes où l'apparente auto-critique dissimule la condamnation de l'Angleterre. L'exemple matriciel se trouve dans « *The Decay of Lying* », où c'est en termes de race que la critique se formule : « *Certainly we are a degraded race*⁵⁴. » En effet, ce pronom est supposé inclure le narrateur, mais renvoie en vérité à la seule communauté anglaise, qui se trouve à l'occasion stigmatisée non sans ironie prémonitoire, de la part du futur forçat de la geôle de Reading : « *It is well for our vanity that we slay the criminal, for if we suffered him to live he might show us what we had gained by his crime*⁵⁵. » Les exemples abondent dans « *The Critic as Artist* », mais une occurrence reprend la topique raciale et mérite d'être rapportée :

How little we have of this temper in England, and how much we need it! The English mind is always in a rage. The intellect of the race is wasted in the sordid and stupid quarrels of second-rate politicians or third-rate theologians. [...] We are dominated by the fanatic, whose worst vice is his sincerity. Anything approaching to the free play of the mind is practically unknown amongst us⁵⁶.

- 22 Le processus fait glisser le spectre sémantique de ce « *we* », puisqu'à travers lui, l'énonciateur se réclame d'une connaissance intime, d'une clairvoyance et d'une sincérité salutaires pour dénoncer les travers de son époque, sinon de sa patrie. Un ton enjoué associé à un style enlevé lui gagne les faveurs du public tout en permettant d'exprimer les condamnations les plus radicales contre les prétentions du petit monde victorien à dicter sa conduite au reste de l'univers. De façon similaire, chaque énoncé paradoxal élabore le texte d'une contre-culture qui s'émancipe des idéologies régnautes en plaçant la culture anglaise en position de repoussoir. C'est pourtant d'une identité irlandaise sans doute largement mythique que Wilde se réclame, et sa personnalité ne peut que partiellement lui être attribuée ; nul doute que son utilisation assimilative du pronom « *we* » ne laisse entendre son ambition de devenir un modèle à imiter pour les Anglais. En conséquence, la problématique de l'appartenance nationale pourrait n'être elle-même que la métaphore d'un nouveau geste de décentrement.
- 23 En effet, le travail critique portant sur le logos de l'Empire se déplace dans les transformations que Wilde fait subir aux genres institutionnels de sa culture d'accueil. Il suit en cela son propre enseignement en se faisant d'abord critique de l'essai, qui s'hybride de l'apport de la forme théâtrale afin de produire une œuvre singulière. Cette approche transgénérique lui permet de prendre une distance critique vis-à-vis du

logocentrisme typique de la société patriarcale britannique, puisqu'il met en œuvre un rejet de l'ordre du discours dominant, de ses catégories et de ses valeurs. Chez l'essayiste irlandais, la contestation de l'hégémonie culturelle affecte plus fondamentalement la construction des genres sexués au point que langage, genres artistiques, mais donc aussi genres sexués et identité nationale forment un quadrilatère épistémologique posé comme site de l'intervention.

- 24 En donnant la parole à des personnages bien nés et cultivés, Wilde porte sa charge au cœur du patriarcat victorien et de son représentant le plus typique, le gentleman britannique. Immédiatement identifiables à des figures de l'idéal social, ils verbalisent pourtant un discours anticonformiste qui prône le relativisme, y compris en matière de morale : « *What is termed sin is an essential element of progress*⁵⁷. » Ici, il est question d'oisiveté : « *With Some Remarks upon the Importance of Doing Nothing*⁵⁸ » ; là, on aborde l'hédonisme : « *There is a subtle influence in supper*⁵⁹ » ; ailleurs, le propos s'inscrit dans le domaine de l'esthétisme : « *The world is made by the singer for the dreamer*⁶⁰. » L'idiome souvent emprunté au paradigme de la Décadence peut surprendre chez ces personnages aristocratiques, et les termes « *reverberant music*⁶¹ », « *fascinating*⁶² », « *exquisite*⁶³ », « *ecstasy*⁶⁴ » installent sur la scène homosociale une atmosphère caractéristique de la topique homoérotique, où les deux jeunes hommes devisent de problèmes esthétiques dans le huis clos du texte et de leurs appartements enfumés. Quelques réparties reconfigurent l'ensemble des allusions culturelles dans une problématique du raffinement, à l'occasion d'une remarque sur la qualité d'une voix, par exemple : « *Talk to me till the white-horned day comes into the room. There is something in your voice that is wonderful*⁶⁵. » De cette critique du phallogocentrisme et de la condamnation du logocentrisme déjà évoquée, il faut conclure que c'est au phallogocentrisme que Wilde s'oppose. Cette opération est menée en partie dans le but de condamner l'idéologie britannique qui tente de s'imposer de façon hégémonique sur l'ensemble de l'Empire. En outre, ce véritable acte militant promeut la fonction émancipée de critique artiste, ce concepteur d'idées doublé d'un créateur de sens. Plus que transformer l'essai, il s'agit d'essayer de réformer les conventions et les traditions qui menacent la liberté artistique et intellectuelle de la personnalité singulière, dont Wilde déclare paradoxalement qu'elle est changeante et multiple, afin de donner ce petit tour d'écrou qui ouvre à l'interprétation infinie.
- 25 Révolution, accommodement, contestation inspirée ou soumission aux normes, l'apport de Wilde s'interprète au présent. Faut-il voir dans la production wildienne le symptôme de la récupération des marges par le centre ? Doit-on davantage souligner l'afféterie du discours de l'essai que la détermination à s'engager dans les polémiques et les problématiques du siècle ? Autant de questions qui montrent la difficulté d'arrêter l'étude d'un auteur qui sait se rendre incontournable pour penser la culture britannique, l'époque victorienne, la relation entre Irlande et Angleterre, le dandysme, les identités sexuées et la littérature, et ce n'est pas le moindre de ses talents ; peut-être trouve-t-on là l'essence même de son génie.

NOTES

1. André Gide, *Oscar Wilde: In Memoriam* (1902), Paris, Mercure de France, 1989, p. 12.
2. Oscar Wilde, « The Critic as Artist » (1891), *Intentions, Collected Works*, Ware, Wordsworth, 1998, p. 819-872.
3. Wilde, *op. cit.*, note 1, p. 859.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 821.
6. *Ibid.*, p. 870.
7. *Ibid.*, p. 838.
8. *Ibid.*, p. 836.
9. *Ibid.*, p. 822.
10. *Ibid.*, p. 823.
11. *Ibid.*, p. 824.
12. *Ibid.*, p. 834.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 823.
15. *Ibid.*, p. 827.
16. *Ibid.*, p. 851.
17. *Ibid.*, p. 829.
18. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), *Collected Works*, Ware, Wordsworth, 1998, p. 32.
19. Wilde, *op. cit.*, note 1, p. 836.
20. *Ibid.*, p. 835.
21. *Ibid.*, p. 855.
22. *Ibid.*, p. 823.
23. *Ibid.*, p. 872.
24. Julia Prewitt Brown, *Oscar Wilde's Philosophy of Art*, Charlottesville & London, University Press of Virginia, 1997, chapitre 3.
25. Wilde, *op. cit.*, note 1, p. 833.
26. *Ibid.*, p. 829.
27. *Ibid.*, p. 825.
28. *Ibid.*, p. 857.
29. *Ibid.*, p. 827.
30. *Ibid.*, p. 852.
31. *Ibid.*, p. 832.
32. *Ibid.*, p. 851.

33. *Ibid.*, p. 852.
34. *Ibid.*, p. 831.
35. *Ibid.*, p. 860.
36. *Ibid.*, p. 836.
37. *Ibid.*, p. 825-26.
38. *Ibid.*, p. 825.
39. *Ibid.*, p. 827.
40. *Ibid.*, p. 823.
41. *Ibid.*, p. 872.
42. *Ibid.*, p. 844.
43. *Ibid.*, p. 823.
44. *Ibid.*, p. 867.
45. *Ibid.*, p. 822.
46. *Ibid.*, p. 867.
47. David Coakley, *Oscar Wilde. The Importance of Being Irish*, Dublin, Town House, 1994 ; Jerusha McCormack, *Wilde the Irishman*, Yale University Press, 1998.
48. Vyvyan Holland, *Oscar Wilde and His World* (1960), London, Thames & Hudson, 1977, p. 27.
49. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton, 1987, p. 352.
50. Oscar Wilde, *op. cit.*, note 1, p. 856.
51. *Ibid.*, p. 872.
52. *Ibid.*, p. 827.
53. *Ibid.*, p. 835.
54. Oscar Wilde, « The Decay of Lying », *Intentions* (1891), *Collected Works*, Ware, Wordsworth, 1998, p. 794.
55. Oscar Wilde, *op. cit.*, note 1, p. 836.
56. *Ibid.*, p. 870.
57. *Ibid.*, p. 835.
58. *Ibid.*, p. 821.
59. *Ibid.*, p. 844.
60. *Ibid.*, p. 837.
61. *Ibid.*, p. 829.
62. *Ibid.*, p. 839.
63. *Ibid.*, p. 859.
64. *Ibid.*, p. 865.
65. *Ibid.*, p. 823.

RÉSUMÉS

Dans « The Critic as Artist », Wilde reconfigure radicalement le genre institutionnel de l'essai. Dramatisant sa réflexion au travers des deux personnages mis en scène, il élabore la notion d'un critique artiste. Cet Irlandais iconoclaste cherche dans l'hybridation le moyen de s'exprimer sur la scène culturelle britannique, tout en contestant le régime phallogocentrique de gestion des identités sexuelles.

In "The Critic as Artist", Wilde drastically reconfigures the institutional genre of the essay. He dramatizes his reflection through the two characters he chooses to stage, and elaborates the notion of a critic-artist. This iconoclastic Irishman seeks in hybridization the means to express himself on the British cultural scene while resisting the phallogocentric management of sexual identities.

INDEX

Mots-clés : Wilde Oscar, rôle social de l'artiste, sexualité - identité sexuelle, écrivain comme critique

Keywords : social role of the artist, writer as critic, sexuality - sexual identity

AUTEUR

GILBERT PHAM-THANH

Université Paris-Nord, EA 452